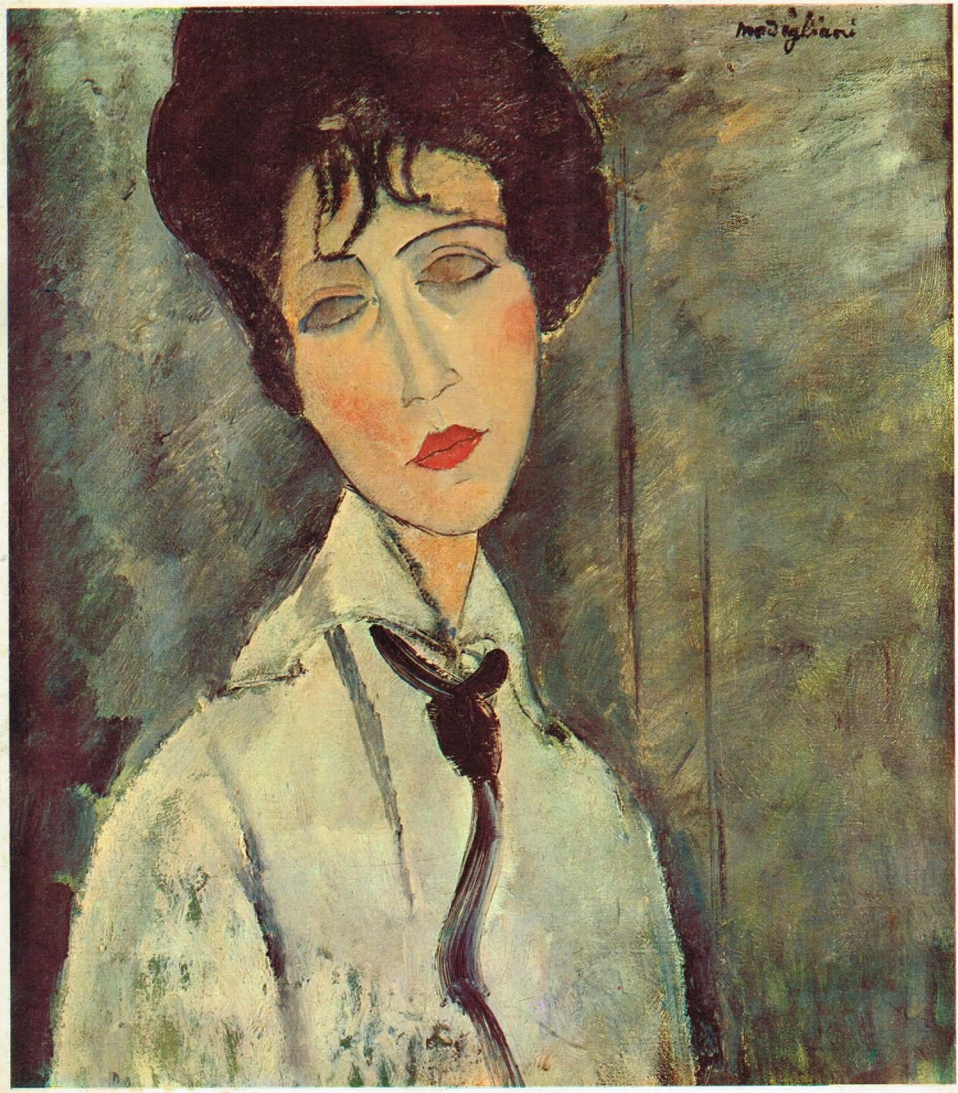
PINACOTECA DE LOS GENIOS

2

# *Modigliani*




EDITORIAL CODEX S. A.

# *La más grandiosa colección de arte del mundo*

PINACOTECA DE LOS GENIOS, publicación que, desde hoy y en el curso de los próximos años, ofrecerá un panorama completo de las creaciones magistrales de la pintura, ha sido realizada por un conjunto de distinguidos expertos en arte, dirigidos por el doctor Dino Fabbri, y adaptada por especialistas, para el público de habla española.

EDITORIAL CODEX S. A.

BOLÍVAR 578
BUENOS AIRES

**PINACOTECA DE LOS GENIOS** - *La más grandiosa colección de arte del mundo.* Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578, T. E. 34-7501, Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia: año 1964. Copyright by Piccadilly S. A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay: año 1964, para las ediciones en castellano. Registro de la Propiedad Intelectual en trámite.

# Amadeo Modigliani

*Monografía, por Franco Russoli*

*El juicio del siglo XX, por Julio E. Payró*

PINACOTECA
DE LOS
GENIOS

*La más grandiosa*
*colección de arte*
*del mundo*

EDITORIAL CODEX S. A.
*Bolívar 578 - Buenos Aires*

FRANCO RUSSOLI

# Amadeo Modigliani

1

*En Liorna, en el seno de una familia judía, nace el 12 de julio de 1884 Amadeo Modigliani. Su padre, Flaminio, descendiente de acaudalados banqueros que en otro tiempo habían gozado en Roma de una gran fortuna, ejerce modesta actividad en una empresa financiera de la ciudad toscana; su madre, Eugenia Garsin, es oriunda de Marsella.*

*De salud delicada desde su niñez, el pequeño Amadeo padece de pleuritis durante el invierno de 1895; prosigue, sin embargo, sus estudios en el Liceo de Liorna, pero tres años después se ve obligado a interrumpirlos, afectado por una grave forma de tifus con complicaciones pulmonares. Apenas curado, se matricula en el curso de pintura de Micheli, discípulo de Fattori. Este paréntesis de tranquilidad no dura mucho y en 1901, la tuberculosis amenaza de nuevo el organismo de Modigliani, obligándole a un largo período de cura y de reposo.*

*Enviado a Capri, aprovecha su convalecencia para hacer algunos viajes a las ciudades que más despiertan su interés de artista joven. Reside así en Roma, Nápoles y Florencia sucesivamente. En mayo de 1902 se inscribe en la Escuela de Bellas Artes de Florencia; poco menos de un año después, lo encontramos entre los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Venecia. Este vagabundeo por los centros artísticos más vivientes de Italia le revelan los experimentos y las novedades del arte de esos años, italianos y otros. Y todo parece orientarlo en lo sucesivo hacia una única meta, de gran fascinación: París, la capital artística de Europa. Con el único bagaje de su entusiasmo y de su fe, llega allí a comienzos de 1906. Alquila un modesto estudio en la* rue Caulaincourt, *próximo al "Barco Lavadero", la casa que harán famosa Picasso, Van Dongen y otros artistas que la habitan. Y entre Montmartre y Montparnasse, los dos barrios parisienses en que se trazará la curva de la breve e intensa existencia de Modigliani, los artistas y todos aquellos que frecuentan los lugares públicos se acostumbran pronto a la presencia de este joven italiano, de característica y elegante figura, vestido invariablemente con traje de pana, de rostro muy bello y melancólico y de ojos febriles.*

*En noviembre de 1907 Modigliani conoce al médico Pablo Alexandre, que tiene fe en sus primeras obras, y alquila a sus expensas para el pintor un* atelier, *comprándole también algunos cuadros. Ese mismo año, Modigliani se inscribe en la Sociedad de Artistas Independientes y expone con ellos por primera vez al año siguiente. El sagaz Alexandre le presenta en 1909 al escultor Brancusi, con el cual entabla en seguida una íntima y profunda amistad. En este período nace en él el deseo de hacer escultura y se dedica a ello con toda pasión, primero en París y, después, en Liorna, adonde ha vuelto a fines del verano. Proyecta también detenerse en Carrara para trabajar en mármol, pero, luego, a comienzos de 1910, siente de nuevo la nostalgia de París y allí figura en ese mismo año, con seis cuadros, en el Salón de los Independientes y dos años después en el Salón de Otoño, con siete esculturas.*

*Entre sus nuevas y numerosas amistades de la capital francesa, son especialmente importantes las que corresponden a 1914; en este año conoce, en efecto, a Beatriz Hastings, poetisa inglesa que vivirá dos años con él; al* marchand *de arte Pablo Guillaume, que lo ayuda, lo anima y le compra algunos cuadros; y, por último, a Leopoldo Zborowski, un poeta polaco apasionado por el arte, que es el primero en creer de un modo absoluto en el talento de Modigliani y que dedicará todas sus energías, su entusiasmo y sus recursos a dar a conocer y hacer apreciar el arte de su amigo.*

*Con profundo afecto, Zborowski cuida también de la vida privada de Modigliani, ayudándole económicamente y procurando moderar los excesos en la bebida y los desórdenes que amenazan la salud del artista, tan delicada ya. La tarea de Zborowski es compartida desde 1917 por Juana Hébuterne, una joven francesa, alumna de la Escuela de Artes Decorativas. Tiene sólo diecinueve años cuando conoce a Modigliani y ofrecerá al artista italiano su juventud y su amor con una abnegación sin límites, permaneciendo a su lado hasta la muerte. En 1917, Leopoldo Zborowski organiza una primera muestra individual de obras de Modigliani en la galería de Berta Weill, pero la policía hace retirar los cuadros de desnudos, juzgándolos ofensivos a la moral, y la exposición resulta un fracaso humillante. Al año siguiente, el poeta consigue reunir algún dinero para enviar a su amigo a la Costa Azul a descansar y a curarse.*

*En el mes de noviembre nace una hija de Modigliani y de Juana, a quien dan el nombre de la madre. Viene después un período bastante tranquilo, que culmina en el otoño de 1919 con un discreto éxito de venta que Zborowski obtiene en la galería Hill, de Londres. Juana y Amadeo son felices, esperan otro hijo y proyectan hacer juntos un viaje por Italia. Pero el destino dispone otra cosa: víctima de su vida desarreglada, Modigliani sufre una recaída enfermando gravemente de nefritis, a lo cual se añaden nuevos asaltos de la tuberculosis. Hospitalizado el 22 de enero de 1920, y después de una nueva crisis, Amadeo muere en la noche del 24, a los treinta y seis años de edad. A la mañana siguiente, Juana, que sus padres han llevado a su casa, se arroja desde una ventana del quinto piso. No asistirá con los amigos conmovidos a los funerales de Modigliani, pero estará siempre junto a él en el cementerio del Père Lachaise.*

# Los valores más puros de la forma y las más tiernas vibraciones de la poesía humana en una inolvidable galería de retratos

La Belleza, la Pasión, el Misterio, la Idea y el Estilo: un repertorio de abstracciones ingenuamente simbolistas llena las cartas que, en 1901, "Dedo" (Amadeo) Modigliani, un joven de diecisiete años, ardiente y enfermizo, escribe a su amigo Oscar Ghiglia, aspirante a pintor como él, desde Florencia, Roma, Nápoles y Capri.

Al muchacho lo ha llevado su madre al tradicional *grand tour* por Italia de los señores aficionados y entendidos, en un viaje tanto de convalecencia como de instrucción, y las inclinaciones de su gusto y de su amplia e irregular cultura han tenido oportunidad de revelarse por entero. En Liorna, en el estudio del buen Micheli, su primer maestro de pintura, debían de sostenerse discusiones muy variadas, pues algún joven disidente de la consagrada estética de Fattori y de los *macchiaioli* (manchistas del siglo XIX) hablaba sin duda ya de libertad impresionista, de la técnica del divisionismo y de la búsqueda del Símbolo. En el recuerdo de las prédicas de Nino Costa, modernista a la manera inglesa, se iban injertando motivos más nuevos que llegaban indirectamente de París por un circuito capcioso y deformante que pasaba por Munich, Viena, Barcelona y Venecia. Por esa ruta, apenas entrevista, del Decadentismo y del Simbolismo, ambos antinaturalistas, se internó el joven Modigliani. Habíanle preparado para esa *partida* los debates literarios y filosóficos, escuchados en su hogar y las lecturas desordenadas y excitantes que le aconsejaban su madre y sus tíos, pues toda su familia, por iniciación intelectual y curiosidad cultural, se situaba muy lejos del verismo local y vernáculo, de la serena sencillez de los afectos y de las preferencias técnicas —las de los talleres tradicionales—, propios de casi todos los artistas y literatos liorneses de aquella época. Los Modigliani, y más aún los Garsin (la familia materna), librepensadores, políglotos, socialistas, eran, no obstante, hebreos que ensalzaban la distinción de su origen familiar, atribuyéndose una aristocracia intelectual al hacer remontar su árbol genealógico hasta Spinoza. El ambiente familiar que rodeaba al joven Amadeo aspiraba por lo tanto al internacionalismo, a los refinamientos de una cultura aristocrática, tan mechada de decadentismo como de ideales de justicia social anarquizante, y adoraba los mitos y las glorias de la historia del arte y de la poesía como expresiones de Ideas hechas Forma, encarnadas en Símbolos, como ejemplos que era preciso actualizar frente a la realidad contemporánea. Una Realidad viva, con mayúscula, para no confundirla con las equívocas vulgaridades de un "naturalismo" considerado accidental y anecdótico. En esta atmósfera y con tal orientación se formó Modigliani, obligado, por frecuentes dolencias, a permanecer alejado de la escuela, celosamente cuidado y realmente "formado" por su madre. Filosofía, poesía antigua y moderna, política, idiomas, historia del arte, fueron las materias de su verdadero programa de estudios; pero, entiéndase, un estudio caótico y apasionado, como tiene que serlo el que está dirigido por autodidactos de gran sensibilidad. Pasaron ante los ojos del joven, junto a las obras de los clásicos griegos y latinos, junto a la *Divina Comedia* y al *Canzoniere* de Petrarca, a Ronsard y a Spinoza, a Shelley y a Leopardi, también Ibsen y Bakunin, Carducci y Verlaine, Wilde y Baudelaire, Nietzsche y d'Annunzio, Ruskin y Pater. Fue un lector ávido, entusiasta, en sus largos días de adolescente enfermo; y quedaron grabados en su memoria miles de versos, de citas, un patrimonio de palabras aladas, de conceptos, de máximas solemnes, de paradojas brillantes, de rimas elegantes con cierto dejo místico. Formóse así un repertorio enciclopédico y desordenado, que más adelante tuvo siempre a su disposición para asombrar a los más despabilados colegas de París. La cosecha de sensaciones y de imágenes que podía recoger en la Rotonda Palmieri o en los escollos de Castiglioncello no bastaba al muchacho que se nutría de sueños heroicos e imaginaba inéditas odiseas del género de las que se realizarían en los *barcos ebrios* de que habla el poeta Laforgue.

Los tímidos y limpios ejercicios pictóricos de los sucesores de los *macchiaioli* —luminosos colores puros en la equilibrada sencillez de un apunte de paisaje o en la clara definición de una figura— no podían satisfacer su sed de representaciones emblemáticas. Buscaba ahora una manera áulica y un primitivismo muy distintos de los de la escuela toscana: no la nitidez y la síntesis de la imagen naturalista simplificada en sus valores de color-forma, sino el misterio y la tóxica elegancia del arabesco gótico, la trágica obsesión de la ambigua "máscara" expresionista, de las acroteras griegas y etruscas.

Sus temas tenían que ser, por lo tanto, gorgonas, quimeras, ídolos, y no vistas del Arno o retratos de chiquillos del Ardenza. Liorna fue abandonada por Florencia, pero un año después, en 1903, Modigliani estaba en Venecia, que era el verdadero puerto de entrada italiano para el arte internacional más avanzado, y la encrucijada de las tendencias culturales de la Europa Central y mediterránea. Allí se hablaba de Klimt y Carrière, Zorn y Zuloaga, de los grabadores ingleses y alemanes, de las polémicas entre los diversos grupos independientes de Austria y Alemania. En la atmósfera verdaderamente enfermiza y decadente de la ciudad de la Laguna, Amadeo lograba por fin establecer contacto directo con el mundo de la cultura cosmopolita, de la que tanto había

oído hablar en su casa. Más que la frecuentación de la Academia de Bellas Artes, las conversaciones apasionadas con sus jóvenes colegas —compartía ahora un taller con Fabio Mauroner—, las lecturas de las revistas que llegaban de París y Viena, las primeras aproximaciones a los paraísos artificiales, siguiendo el ejemplo de Lautréamont y de Baudelaire, el *Estilo*, mágico y morboso, que redescubría en los vestigios del arte bizantino y oriental, la continuidad que advertía entre la gran pintura luminista veneciana y las experiencias del Impresionismo, maduraron la decisión de Modigliani de marchar a París, verdadero punto de apoyo ideal de la cultura de su familia. A comienzos de 1906 arribaba a la *rue Caulaincourt*, no lejos del "Barco Lavadero", donde tenían ya sus estudios algunos inmigrantes, como Van Dongen y Picasso, que iban a formar más tarde el estado mayor de la Escuela de París.

El joven italiano, atractivo y entusiasta, ataviado de pintor conforme a la imagen más tradicional de la *vie de bohème*, se precipita en busca de las glorias antiguas y modernas de París y quiere conocer obras y hombres. Y pinta. Conocemos pocas pinturas suyas de ese tiempo, pequeños lienzos con rostros femeninos "exangües y alucinados" como los describe Anselmo Bucci, esfumados y fluidos, de colores sordos, con líquidas luminiscencias. Son retratos en que se manifiesta la retórica psicológica de las dudas morales y la culpa social, propia de la cultura y de la tendencia decadente y de simbolismo nórdico.

Carrière y Munch, como Ibsen y Dostoiewski, siguen siendo los ídolos de Modigliani. No ignora ciertamente todo lo nuevo que está aconteciendo en París, en los talleres de Matisse, de Vlaminck, de Derain, de Picasso, porque todo ello está a la vista y se comenta mucho en el ambiente artístico; pero todavía permanece alejado durante muchos meses de esa clase de problemas: después los interpretará a su modo, con absoluta independencia. Entretanto, parece notarse, de 1906 a 1908, mayor fuerza en su dibujo y color, pues observamos una más cruda caracterización de los personajes; como un alejamiento de Carrière y de Whistler, y una aproximación a Toulouse-Lautrec y Sickert, a semejanza de lo que ocurre con otros "inmigrados" como Viani, Kupka y Gino Rossi. Densa y decidida, agresiva y patética, su pintura del momento reelabora algunas grandes figuras del Picasso de las épocas "azul" y "rosa" de unos años atrás. En el Salón de los Independientes de 1908, Modigliani expone cinco pinturas y un dibujo, figuras desnudas que parecen combinar la plenitud de las figuras "holandesas" de Picasso con los perfiles y los trazos de contorno enérgico de Gauguin, y los arabescos secos y sinuosos de Klimt y de Beardsley con los signos caricaturescos de Toulouse-Lautrec. El pintor presenta en esa muestra el retrato titulado *La judía*, que por su encendido color, aplicado en manchones, atestigua el influjo del "fauvismo", puesto al servicio de un expresionismo o, mejor aún, de una tendencia "secesionista" del tipo de las de Viena y Barcelona: allí, algo que se relaciona con Nonell y Klimt, pone un acento de aspereza en lo que es recuerdo de Matisse.

Como se ve, es variado y fecundo el fondo cultural en el cual realiza sus búsquedas el joven Modigliani, que ha encontrado entretanto a su primer mecenas y amigo verdadero, el doctor Pablo Alexandre, con quien habla largamente de sus problemas, lee a los clásicos y discute y admira reproducciones de obras de los maestros italianos antiguos, traídas de Italia. Precisamente en la serie de retratos pintados por Modigliani para la familia Alexandre, ya en el curso de 1909, podemos ver la maduración del proceso de aclaración de su estilo, que se inició con el descubrimiento de Cézanne en la gran exposición retrospectiva llevada a cabo en 1907. Modigliani asimilaba lentamente las enseñanzas que le parecían fundamentales; las probaba poco a poco, medía su correlación con sus propias exigencias a través de un despacioso trabajo de acercamiento, para incluirlas finalmente como un elemento nuevo dentro de su propio modo de expresión. Así, la estructura y la síntesis luz-color-volumen, que pertenecen a la solemne visión de Cézanne, quedaron durante largo tiempo como algo sobreentendido en las obras de Modigliani, en las cuales el amaneramiento de la definición tipológica y de la diestra y nerviosa elegancia del arabesco prevalece sobre la construcción de la figura mediante manchas de materia colorida: simple procedimiento técnico sintetista, independiente de la esencia misma de la imagen.

La clave para la profunda y verdadera comprensión del lenguaje de Cézanne le fue dada a Modigliani indirectamente por Brancusi, al cual fue presentado en 1909 por Pablo Alexandre. El escultor debió aclararle cómo en la límpida fuerza de una forma pura puede estar incluida esa carga de penetración y de definición tipológica y psicológica que Modigliani había buscado hasta entonces en la acentuación de los rasgos fisonómicos y las características sentimentales. Fue éste un llamado al cristalino "clasicismo" del lenguaje pictórico y plástico, que le permitió mirar con ojos nuevos la severa, descarnada sencillez y moralidad de los personajes cezannianos. Pronto se ven sus efectos en los cuadros de 1909 pintados en París y en Liorna, del retrato de *M.P.* al de *Juan Alexandre*, de *La mendiga* al *Campesino* de Liorna y a las dos bellísimas versiones del *Violoncelista*, en las cuales el ejemplo del *Joven del chaleco rojo* de Cézanne es aprovechado con genial libertad, con profunda adhesión estilística, pero con absoluta diferencia de inspiración sentimental. Hay, en efecto, en estas obras maestras un tono de doliente intimidad, de fragilidad patética, y una relación aclaratoria recíproca (de fondo simbolista) entre el ambiente y la figura, que no son de sello cezanniano, sino propias de Modigliani, porque se sitúan en el límite de la compasión decadentista ante la condición humana. El arabesco de los perfiles secesionistas o "ingleses" encuentra ahora freno y medida en la exigencia de un equilibrio con la estructura volumétrica. Y el color, siempre crepuscular y tierno, tiene, sin embargo, una nueva intensidad y una transparencia cristalina.

Pero más directas e inmediatas influencias ejerció en Modigliani su encuentro con Brancusi: volvió a encenderse su pasión por la escultura, ya declarada desde sus primeros años de actividad artística, y retoñó su interés por la escultura africana y primitiva, como modelo para soluciones estilísticas, refinadas y violentas a la vez, de una directa emoción vital. La vena simbolista de Modigliani, siempre presente en su trabajo, pareció encontrar desahogo definitivo en la escultura, hasta el punto de que durante varios años se consideró escultor, y en 1912 se presentó como tal en el Salón de Otoño, con siete obras reunidas bajo el título de *Cabezas, conjunto decorativo*. Supo, por medio de un largo trabajo, realizar la fusión de los más diversos componentes de su cultura y de su lirismo en innumerables dibujos y pinturas al temple, como preparación para esas esculturas que en sus fórmulas emblemáticas —cabezas o cariátides—, aunaban los principios de su poética esteticista y simbolista, aquella que sintetizó pocos años después, con tono dannunziano, en este epígrafe que puso en un dibujo: "El Artista: forjaré una copa, y esta copa será el receptáculo de mi Pasión". Por eso, las tallas de África y Oceanía en que se inspiró no tuvieron para él ese valor de *totem* revelador del instinto y del inconsciente que les dio, por ejemplo, Picasso; fueron modelos de una instintiva y espontánea traducción de las formas naturalistas y antropomorfas en "imágenes simbólicas" de la armonía; fueron cánones absolutos de decorativa elegancia. Y muy pronto, en aquellas imágenes inferidas de las estatuillas primitivas confluyeron, hasta su completa metamorfosis, elementos gráficos y plásticos de las obras de arte de la Grecia arcaica, de la India y de la escultura gótica. A su modo, mediante un proceso maravilloso de lectura y de interpretación, Modigliani realizó esa conciliación de las culturas primitivas con lo clásico, que desde mediados del siglo XIX habían intentado en diversas formas todos los movimientos antinaturalistas y "decadentistas" que querían renovar radicalmente el arte europeo. Entre los dos polos presentes siempre dialécticamente en su inspiración, el de la inclinación sentimental y psicológica hacia la definición del personaje, y el de la abstracta pureza de la Idea que se encarna en una Bella Forma simbólica, pareció entonces prevalecer este último, hasta el sueño irrealizado de la creación de un Templo a la Humanidad para el cual quería Modigliani realizar la serie de las Cariátides.

Pero este largo período de empeño simbolista fue tan sólo un paréntesis en su labor: comprendió que hubiera empobrecido su poesía, expresando tan sólo una parte de ella, de haber continuado por el camino de la patética elegancia, de la forma humana despersonalizada, arcaizante, exótica, o decididamente esotérica. Su profunda y casi obsesiva pasión por la historia y el alma del individuo, su tierna y melancólica capacidad de amor, irónico y doliente en su participación de las alegrías y los dolores, las dudas y las flaquezas humanas, debían encontrar desahogo en figuras directas de personajes y rostros bien definidos y reconocibles. En ellas, en las siempre diversas particularidades de su fisonomía y hasta de su traje, había de encontrar de nuevo, gracias al Estilo, esa medida ideal de la Belleza y del ritmo, como reflejo de su indeleble dignidad y de su derecho a la piedad y a la comprensión fraterna. El credo humanitario y socialista de la familia, enriquecido por la corriente decadentista y por impulsos de pesimismo, actuaba en la poética de Modigliani, y lo hacía pasar de la postura parnasiana a los dulces venenos del intimismo y del psicologismo. Realizar la fusión de la forma incorruptible y bella y de la figura humillada y corrompida del hombre "contemporáneo" era un propósito que encontró realizado en las obras de los "manieristas" italianos del siglo XVI.

Y como pintor "manierista" que era, sentíase inclinado a traducir en la intacta elegancia de un signo irrealista y decorativo, el peso de la más sufrida y auténtica experiencia humana. Para alcanzar semejante meta le fueron útiles su actividad de escultor y de dibujante, desplegada durante varios años, y la búsqueda de formas nítidas y armoniosamente dinámicas y de perfiles que por sí solos significaran la sustancia volumétrica y el ritmo espacial de las figuras, así como su compleja definición tipológica y naturalista. Los pocos retratos y desnudos pintados en los años que dedicó a la escultura, entre 1910 y 1914, atestiguan esta progresiva conquista de la simplificación del modelo en sus valores más puros de forma luminosa. Pero su vuelta a la pintura, que coincide con su retorno al hombre, o mejor dicho, al individuo, le planteó nuevos problemas y le abrió nuevos caminos. El año 1914 fue dedicado a experimentos diversos, a acercamientos al lenguaje divisionista y *fauve*, a renovados ensayos de la densidad colorista impresionista y naturalista, siempre sobre la base, ya definitivamente conquistada, de la solidez estructural derivada de Cézanne. Esto se ve en los retratos de Diego Rivera y de Francisco Haviland. En 1915 consigue la solución de tales problemas con una nueva y genial concordancia de la caracterización con la abstracción: es decir, proporcionando a las máscaras emblemáticas de aquellas cabezas arcaizantes y negroides que había creado en escultura una individualidad precisa, extraída con amor y ternura de las características fisonómicas de sus modelos. Aquellos signos y aquellas formas que parecían haber llegado a la cristalización de esquemas decorativos, revelaron poseer una extraordinaria capacidad de adaptación a los más variados aspectos de la realidad. En la maravillosa serie de cuadros pintados en 1915, Modigliani simplifica, cuadra, redondea, inserta esferas sobre cilindros, yuxtapone formas elipsoidales, ensambla libremente planos en el espacio, como facetas de un prisma: en suma, parece utilizar todos los recursos *racionales* de la refinada abstracción de Brancusi y de la estructura cubista, así como las fórmulas codificadas de las convenciones expresivas arcaicas. Sin embargo, nada está más alejado de un ejercicio formal que las obras pintadas por Modigliani en ese período: en él lo que más impresiona no es la novedad del lenguaje, sino el encuentro con el modelo, vivo en sus características individuales, bloqueado en su personalidad y en su temperamento. Ahora comienza la verdadera "comedia humana" de Modigliani, porque su lenguaje, expresivo, llegado a una síntesis perfectamente límpida puede resumir, con mínimas variaciones, todas esas características tipológicas que antes definía con una acentuación de los datos patéticos, grotescos o irónicos. Los ejemplos del cubismo y de la abstracción, así como de las obras antiguas o primitivas, han pasado realmente a través del filtro de Cézanne.

El artista llena ahora su *copa* formal con linfas y humores

3

1 - Busto de una joven - dibujo - Gabinete de Grabados, Basilea.

2 - Arlequín - dibujo - Galería Marcel Bernheim, París.

3 - Retrato de Diego Rivera - dibujo - Colección M. Grilichess, París.

4 - Retrato de señora - dibujo - Colección R. J. Sainsbury, Londres.

vivos, en estado de fermentación, efervescentes. Entre los retratos que pinta surge la gracia punzante de Beatriz Hastings, la elegancia suavemente ridícula de *Madame Pompadour*, la vacua y altiva dignidad de la *Pareja*, o la tonta beatitud del *Niño gordo*. El trazo decidido y cortante, tan funcional en cuanto a la indicación de volúmenes y ritmos como en la definición de rostros y temperamentos, el color denso y luminoso al mismo tiempo, que estalla en bruscas llamaradas en la superficie suave o aporcelanada del cuadro, se combinan en una fusión perfecta: 1915 es un año de obras maestras.

Modigliani, por motivos de salud, no ha podido marchar a la guerra como muchos amigos suyos, entre ellos el doctor Alexandre. Bebe, ingiere drogas, trabaja, recita poesías en los cafés de Montparnasse. Parece tener sed de rostros, de personajes: dibuja sin cesar, hace el retrato de sus colegas de la maravillosa colectividad de inmigrantes y apátridas de París y deja de todos ellos imágenes penetrantes, inolvidables. Laurens, Gris, Picasso, Indenbaum, Miestchanikoff, Kisling, Cocteau, Deleu, Jacob, todos son sometidos a su examen crítico de agudísimo intérprete de personalidades en el período correspondiente a 1915 y 1916. A esta galería se añaden Pablo Guillaume, el refinado coleccionista y *marchand*, que será el "nuevo piloto" de Modigliani, y Leopoldo Zborowski, poeta polaco que vive vendiendo libros y cuadros en la calle Joseph Bara y que llegará a ser su más devoto admirador, su sostén y su profeta, hasta la muerte. Pero no sólo los artistas y los intelectuales de la sociedad cosmopolita y de la bohemia parisiense son y serán luego los modelos de Modigliani: quizá le atraen aún más y le conmueven los anónimos, los simples protagonistas de la vida cotidiana del bulevar y del barrio. Su fondo popular y melancólico encuentra en aquellos rostros atónitos e indefensos un continuo incentivo de poesía: son porteras y criadas, chicos de la calle y obreros, prostitutas y vendedoras, que el genio aristocrático del artista exalta hasta convertirlos en purísimas cariátides e ídolos de su nuevo Templo, no simbólico ya, sino realista. Las obras de 1916 y de 1917 atestiguan una mayor tendencia al naturalismo, aunque dentro de esos límites de orden formal que ya hemos señalado como básicos en la visión de Modigliani. Pero la armazón de los volúmenes en el espacio se torna menos programática y cristalina, los elementos tipológicos se desligan de esa pureza de formas, propia de los retratos anteriores, y las figuras se sitúan en el cuadro con mayor naturalidad. La relación humana con el modelo prevalece cada vez más, pues hay una íntima correspondencia entre la forma empleada y el objeto que el artista quiere representar. Si se compara un retrato de 1915, como por ejemplo el *Juan Gris*, con uno de 1917, como el *Soutine*, se verá de modo patente esta diferencia de espíritu y de estilo, dentro de la unidad del lenguaje de Modigliani. Y es todavía más evidente esa diferencia si se examinan los desnudos emblemáticos, decorativos, abstractos en su ritmo musical, pintados antes de 1916, y esos otros desnudos, sensuales, tiernos, llenos de vida personal, verdaderos retratos, también ellos de diversas mujeres, pintados en 1917. En lo sucesivo para Modigliani la mujer no es un símbolo de la Belleza o de la Idea, como para Ingres, ni de la sensualidad pánica, como para Renoir. Es un personaje, siempre diverso, cuyo cuerpo y cuyo rostro están bien individualizados y caracterizados. Ahí tenemos el célebre *Desnudo rojo*, sensual, ardiente, abandonado y, sin embargo, puro en razón de la genuina y turgente belleza del juvenil modelo, y de la marmórea firmeza de los volúmenes encerrados en el sereno arabesco de la línea, empastados con un color verdaderamente *veneciano*. O bien el *Desnudo sentado*, también llamado *La romana*, que revela la intimidad y casi el recato de una mujer más madura y delicada, o los varios desnudos de *Almaisa*, muchacha bravía y pueblerina, de cuerpo demasiado rozagante y cansado.

La larga serie de figuras y de rostros del París de la "gente pobre", que Modigliani pintó en 1917, se nos presenta también como exponente de una búsqueda siempre tensa y encarnizada de la posibilidad de hacer coincidir la verdad de la naturaleza con la verdad del estilo: lo ocasional con lo eterno. Las chiquillas de ojos inmensos, con la cabeza inclinada sobre los tiernos hombros, o los chiquillos asustados y las criadas atónitas, de gruesas manos quietas y encogidas; todos estos humildes y humillados "ángeles" que suscitan la poesía y el amor del aristocrático socialista Modigliani, aristocrático por refinado, tienen la misma vida personal y la misma peculiar definición que las elegantes y sofisticadas beldades que han condescendido a posar para el fascinante artista "maldito", desde sus amigas Czechowska y Zborowska y las esposas de pintores como Survage y Kisling hasta las desconocidas damas del gran mundo intelectual. Siempre coherente y completamente reconocible, el lenguaje pictórico de Modigliani registra, sin embargo, profundas variaciones según la personalidad que debe captar y el ambiente que ha de revelar mediante un rostro o un individuo.

Después de este período de gran flexibilidad y de libre adhesión al modelo, Modigliani se encaró de nuevo, al parecer, refinado y enriquecido con experiencias y proyectos expresivos, con el problema de una síntesis entre forma y figura, para llegar realmente a una efigie musical, etérea, espiritualizada, en la cual se resumiera la riqueza de los elementos humanos verdaderamente personales. En 1918, sus cuadros se vuelven mucho más simples y ligeros: reaparece de modo patente el esquema severo de las *poses* predilectas de Cézanne, pero traducido en ritmos amplios y suaves. El color se torna claro, tierno, suavemente luminoso, y la forma se despliega armoniosamente en amplios arabescos de grandes planos, en lentas cadencias delicadas, si bien culmina, trémula, en perfiles incisivos, de camafeo, que nos hacen recordar al Pisanello y a Botticelli. Y esto no sin razón, ya que un ideal formal italiano reaparece siempre en la obra de Modigliani, hasta en los momentos de más compleja mezcla de elementos culturales diversos, como seguro puerto para toda aventura demasiado arriesgada y azarosa.

Se afirma un nuevo patetismo, menos popular y humanitario y, en cambio, más íntimo y lírico. La elegancia venenosa y decadente de Beardsley y de Toulouse-Lautrec, como el goticismo arcaizante de cinco años antes, han madurado en un espíritu de sereno "retorno al orden", en una serena melancolía contemplativa. Modigliani canta ahora la belleza suave y ambiguamente dulce de su mujer, Juana Hébuterne, que parece encarnar realmente su sueño de refinamiento formal, su "símbolo" estilístico. Una pintura angélica e inquieta, sobria y fuerte, continuamente rica en vibraciones sentimentales y abandonos decorativos, que la muerte interrumpe, en 1920, en su delicada y maravillosa trayectoria.

* *Véase "EL JUICIO DEL SIGLO XX" después de las láminas de color.*

# Índice de las ilustraciones

I - Madame Pompadour (1915 - cm. 61 x 50) - Chicago, Instituto de Arte - *En este célebre retrato, irónico y patético, Modigliani consigue una concordancia increíble entre la estructura cubista, la simplificación del arte africano y la más punzante caracterización individual. La lección de Brancusi y la de Toulouse-Lautrec se han fundido en un resultado originalísimo.*

II - Desnudo sentado (1914 - cm. 92 x 60 - detalle) - Londres, Instituto de Arte Courtauld - *Este desnudo se remonta a la época en que el interés de Modigliani se volcaba con preferencia en la escultura. Se encuentra una exacta relación con esa expresión artística en la vigorosa plasticidad de la pose de la modelo, transfigurada, sin embargo, por la expresión de resignado abandono que se desprende de la figura.*

III - Enrique Laurens sentado (1915 - cm. 81 x 60) - París, colección particular - *Entre los más bellos retratos de 1915 figura éste, dedicado a Enrique Laurens, escultor francés coetáneo de Modigliani. La intimidad entre los dos determinó recíprocas influencias, que se resolvieron para Modigliani en una lección de firmeza volumétrica, de síntesis estructural, patente sobre todo en esta obra.*

IV - Margarita (1916 - cm. 81 x 40) - Domodossola, colección particular - *Rara vez el artista ha logrado una fuerza tal de caracterización del personaje: tensa y doliente, la imagen de Margarita muestra la trágica intensidad de una heroína de Dostoiewski. El año 1917 es precisamente aquel en que Modigliani logrará en sus retratos la máxima y más expresiva adhesión a la verdad realista.*

V - Leopoldo Zborowski (1916 - cm. 65 x 42) - Zurich, Colección G. Guggenheim-Strauss - *Era un joven poeta polaco y Kisling lo presentó a Modigliani en 1914: desde ese momento dedicó su bondad, su entusiasmo, su propia vida a ayudar al artista italiano. El reflejo de ese afecto se lee en la intensidad del retrato, henchido de matices emotivos.*

VI - Chaim Soutine (1917 - cm. 36 x 27,5) - Stuttgart, Galería Estatal - *Fue Modigliani quien descubrió el talento de Chaim Soutine. Próximo a morir, lo recomendó todavía a Zborowski. En este retrato, uno de los muchos dedicados al amigo, el rostro angustiado e infantil del joven perdido en París conserva, pese a la transfiguración estilística, toda su verdad tipológica.*

VII - Lunia Czechowska (1918 - cm. 46 x 38) - París, colección particular - *Modigliani encontró en el purísimo semblante de Lunia Czechowska, que con los Zborowski fue su fiel amiga, el ideal hecho carne de su soñado estilo. Y en numerosos retratos captó la íntima concordancia entre la elegancia prerrafaelista de sus rasgos y la melancólica nobleza de su espíritu.*

VIII - Desnudo rojo (1917-18 - cm. 60 x 92, detalle) - Milán, colección particular - *Todo desnudo de Modigliani es un retrato: he aquí a la muchacha de los bulevares, producto de una extraordinaria mezcla de experiencia y pureza. El mármol de una Venus intacta ha adquirido aquí turgencia de carne. Y el color encendido, de calidad veneciana, caldea las formas, encerradas en una inflexible armadura estructural.*

IX - Hombre con vaso de vino (1918 - cm. 92 x 60) - Ginebra, colección particular - *El recuerdo de Cézanne actúa sobre Modigliani hasta cuando, en los últimos años, su dibujo va trazando un arabesco cada vez más suave y su color se torna más ligero. Pero al retratar a este compañero de taberna, el artista ha recordado instintivamente una composición del Maestro de Aix.*

X-XI - Muchacho con blusa azul (1918 - cm. 92 x 73) - Nueva York, Museo S.R. Guggenheim - *Los chicos de las tiendas del barrio, las muchachas de las porterías, los hijos de los bohemios fueron para Modigliani motivos inagotables de inspiración poética. En el severo rigor del ritmo formal supo hacer vibrar la dulzura y la melancolía de una infancia vivida pobremente.*

XII - La gitana (1918 - cm. 116 x 73) - Washington, Galería Nacional de Arte, Colección Chester Dale - *Otro tema dilecto del espíritu humanitario y popular de Modigliani. Aquí todo acento polémico queda vencido por el placer de componer una imagen armoniosa por sus ritmos y sus acordes tonales, resuelta con la límpida mesura de un estilo sabiamente logrado y dominado.*

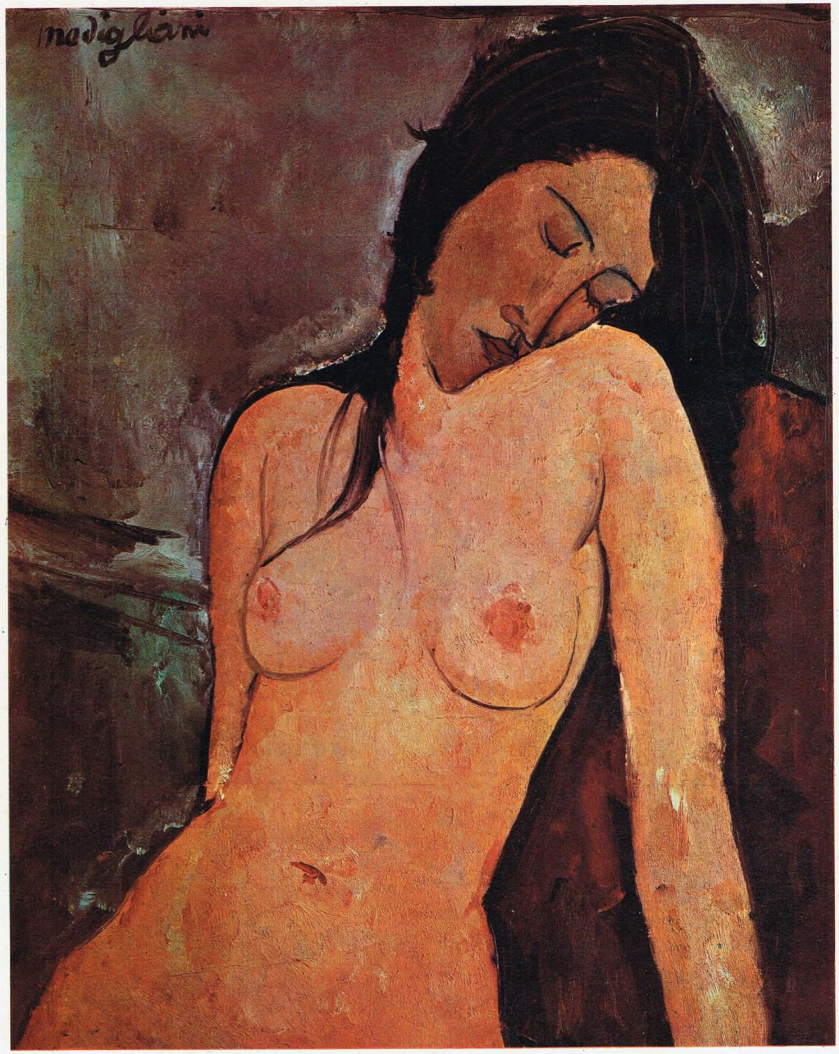
XIII - Mario (1919 - cm. 116 x 73) Zurich, colección particular - *Mario Varvogli era un músico griego que Modigliani conoció en los últimos años de su vida: rostro melancólico, su aire distraído e indiferente atrajeron el interés del pintor, que le retrató en varios dibujos y en esta pintura, de las más significativas de su último estilo.*

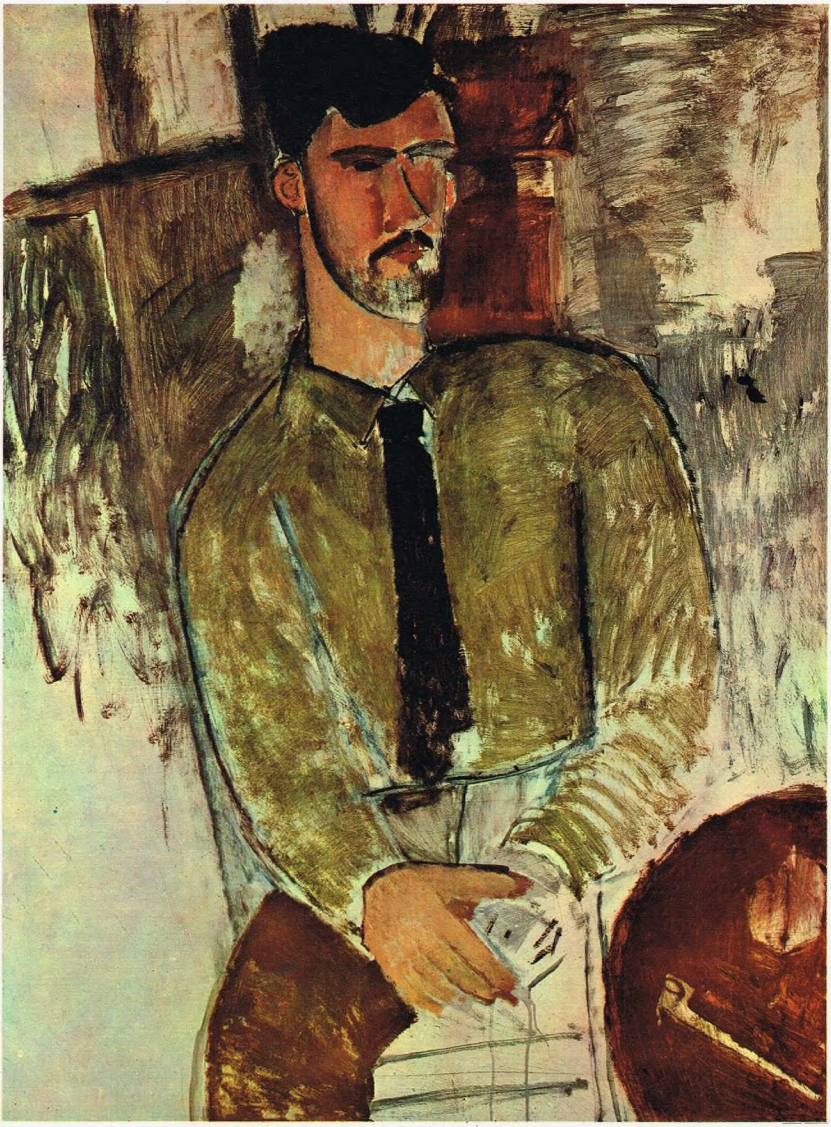
XIV-XV - Juana Hébuterne (1919 - cm. 100 x 65) - Nueva York, Museo S.R. Guggenheim - *Juana, la compañera descubierta finalmente por el artista, posa a diario para Amadeo. Su figura frágil de lis estilo "liberty", aunque envuelta en el jersey y en espera de la maternidad, trágicamente interrumpida por el suicidio, ha sido exaltada por Modigliani mediante un arabesco de valores musicales.*

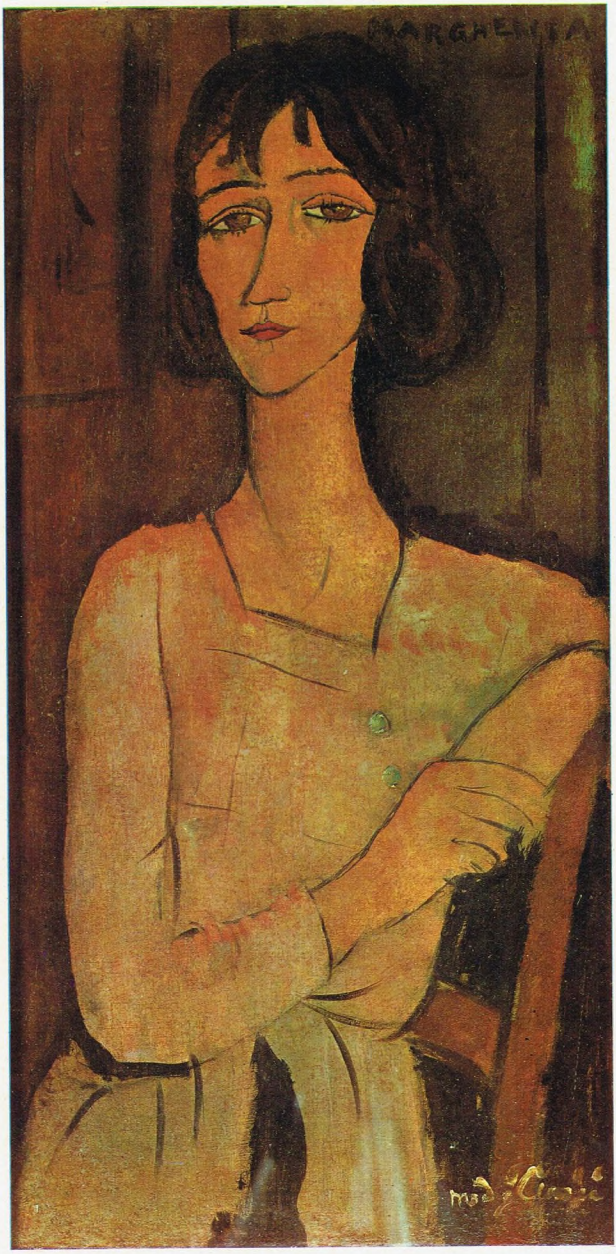
XVI - Autorretrato (1919 - cm. 100 x 65, detalle) - San Pablo, Colección Francesco Marzazzo Sobrinho - *El artista está enfermo, consumido: parece que su figura descarnada, de rostro anguloso y enflaquecido, se presta especialmente a esta transfiguración lírica, a este doliente ritmo, en el que ha logrado finalmente encerrar las extenuadas imágenes de su gran "comedia humana".*

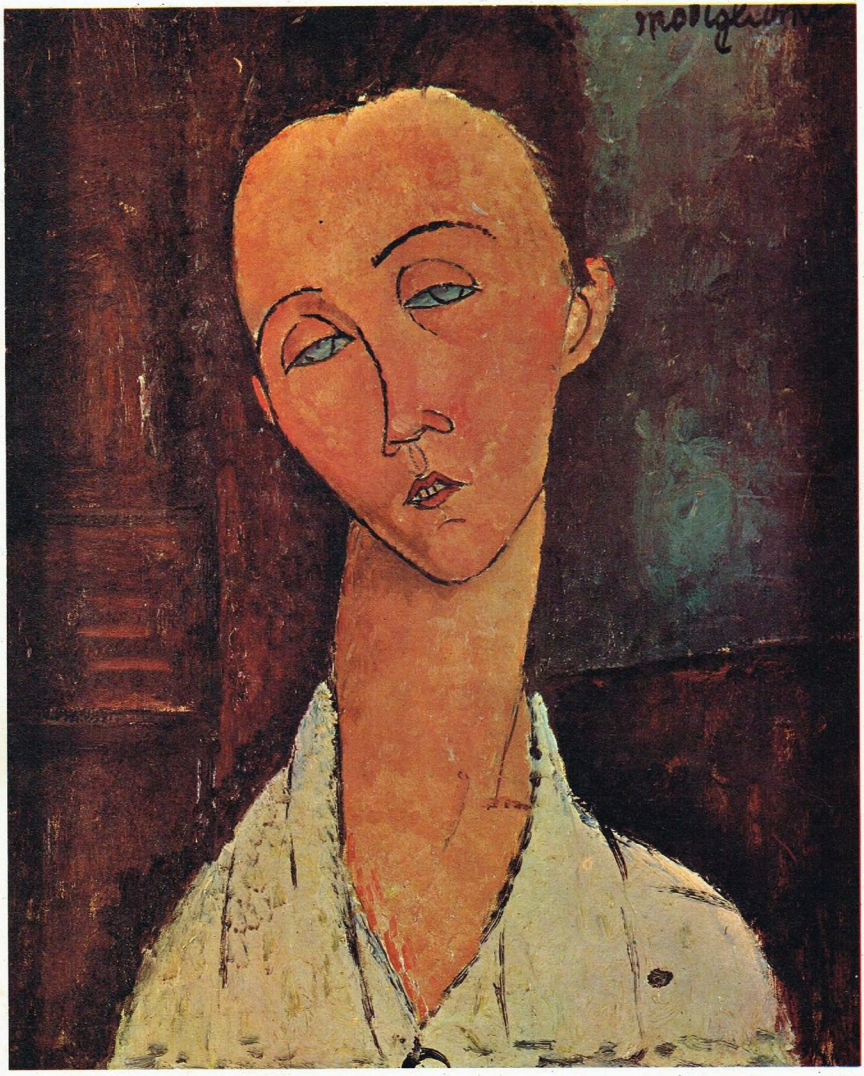
XVII - Joven con corbata (1917 - cm. 65 x 50, en la portada) - París, colección particular - *Entre los retratos femeninos de Modigliani, la Joven con corbata ocupa un lugar especial por su carácter inédito de exquisita ternura, de casi crepuscular intimidad; la paleta es sumamente sobria: una gama de grises, avivados apenas por la flor roja de los labios.*

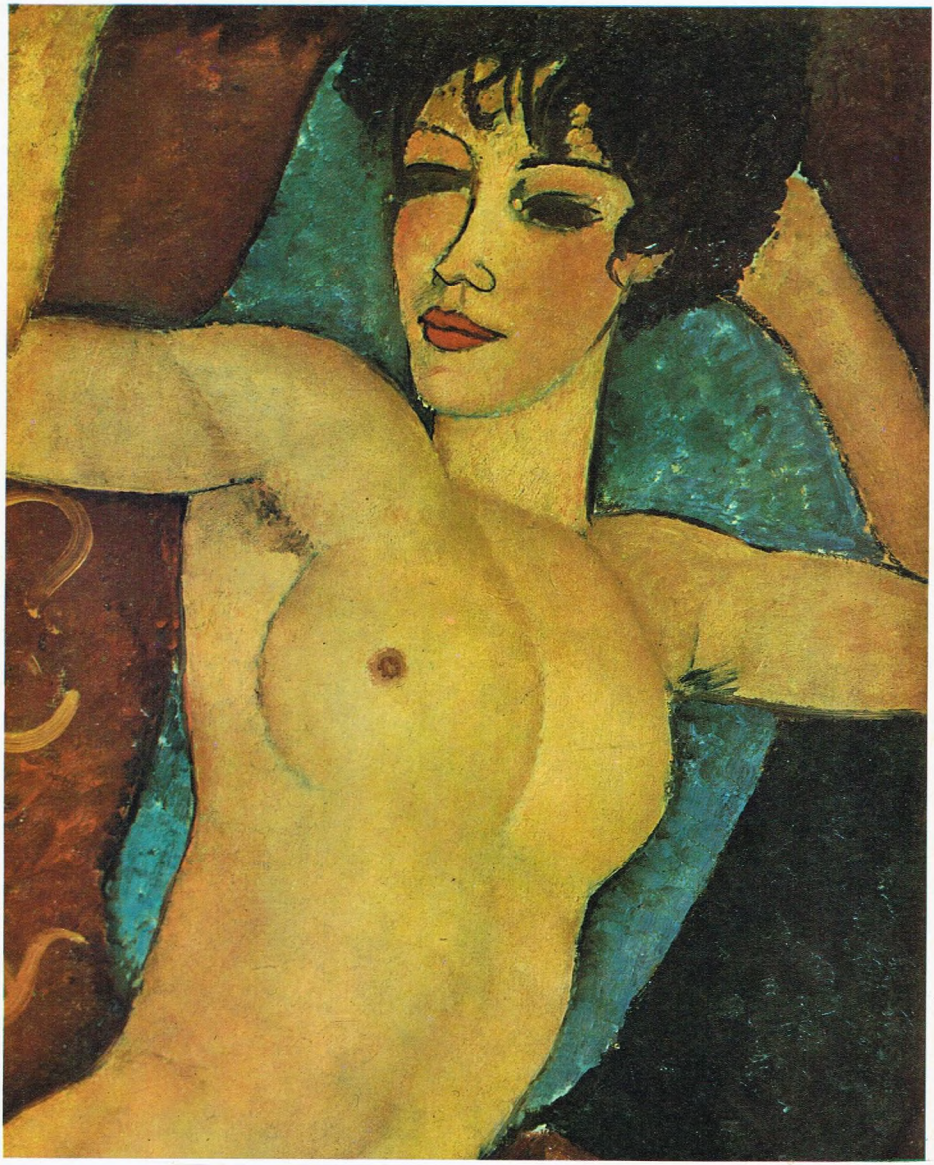
I

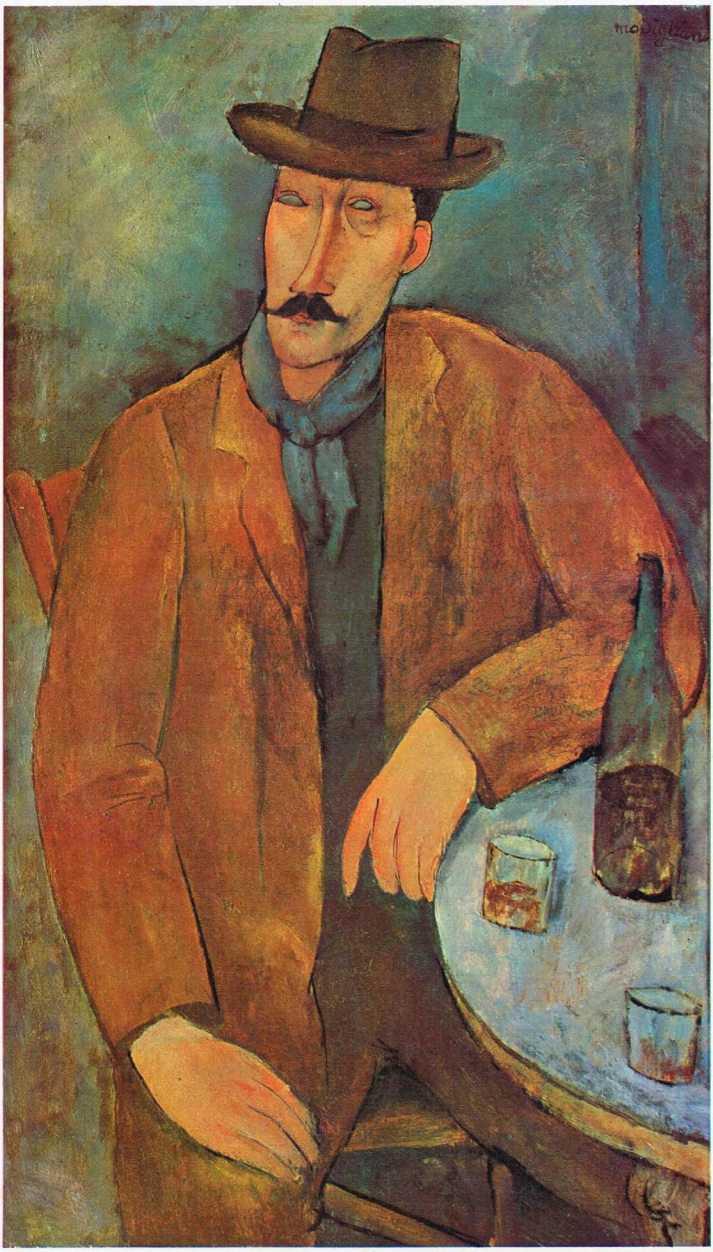

modigliani



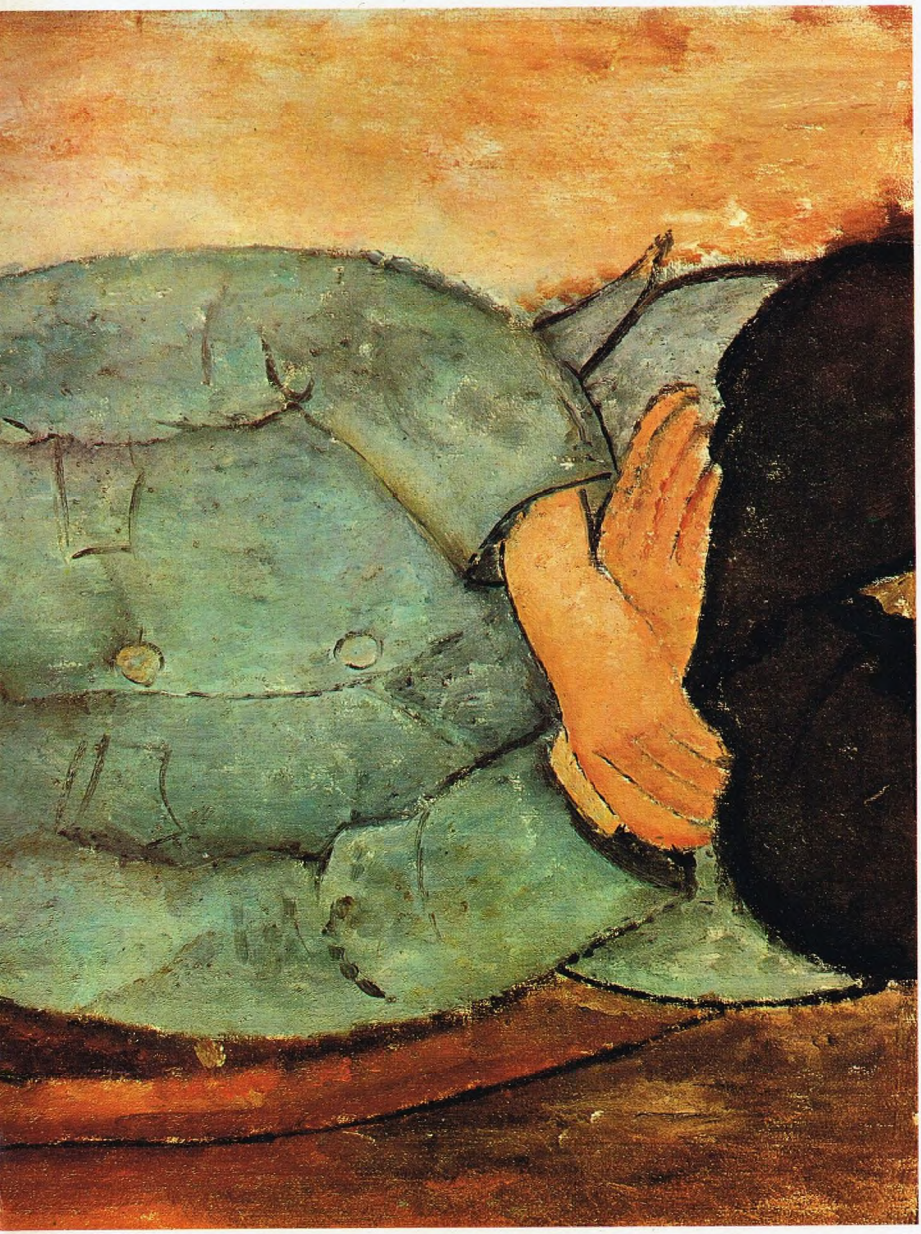






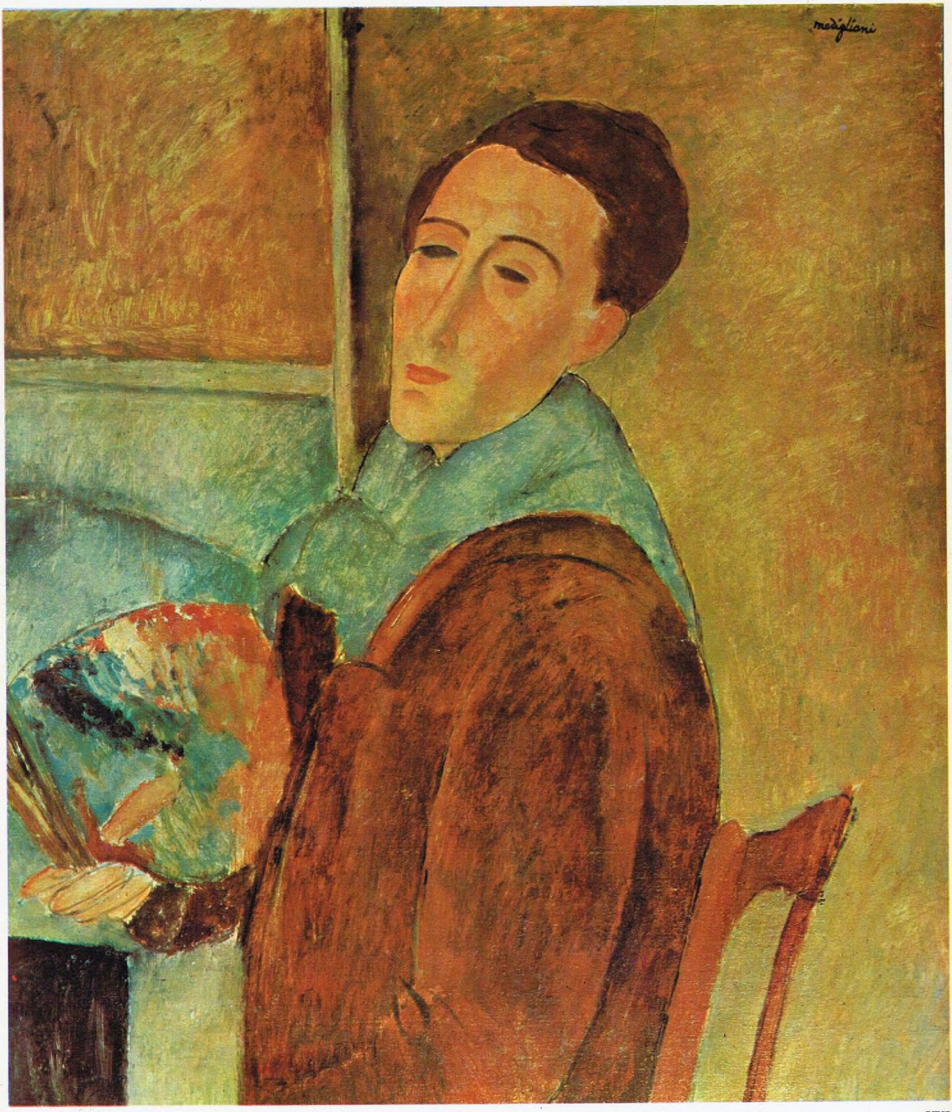


modigliani



modigliani

modigliani




XVI

# EL JUICIO DEL SIGLO XX

POR JULIO E. PAYRÓ

*Un ilustre pintor religioso de nuestros días, Georges Rouault, se calificó a sí mismo de "hombre de la Edad Media, resucitado entre los muertos". Amadeo Modigliani fue muy distinto: un artista cabalmente ubicado en su época —el amanecer del siglo XX—, pero apenas provisto, desdichadamente, de un permiso transitorio para vivirla. Presentía, desde la infancia, que su residencia en la tierra tendría límite preciso y plazo breve. Ya que no podía prolongar sus cortas horas, quiso vivir en intensidad lo que se le negaba en duración y, así, se sumergió en mil excesos furiosos. Pero éstos no se reflejan en su obra. Nada más erróneo que un paralelismo entre Van Gogh y Modigliani: en ambos pintores igual urgencia, igual premura, pero dos actitudes completamente distintas, pues el holandés alimentó su mejor arte con sus ansias febriles, traducidas por el pincel nervioso y la irritación del color, mientras que el italiano impuso en sus obras lo poco de sublime serenidad de que gozó en vida. Así señaló su paso por el mundo con creaciones de admirable mesura y equilibrio, en vez de caer en la debilidad de ventilar su angustia en iracundos desplantes, como a la luz de la actualidad sabemos que lo hacen los menos talentosos y menos valientes. En medio de los muchos males —enfermedad, pobreza, incomprensión, rechazo— que el destino hizo llover sobre él, Modigliani reveló un temple moral que obliga a admirar al hombre tanto como al artista.*

*Aunque la parte más importante de su obra fue realizada en Francia y respondió a incitaciones experimentadas en el ambiente artístico de París, al enfrentarnos con Modigliani nunca debemos olvidar su formación italiana. En los museos de Italia, y en sus monumentos decorados por los grandes frescuistas, encontró el joven pintor enseñanzas que habían de ser más tarde fundamentales para la configuración de su estilo personal. Toscano, sentía con particular intensidad las formas artísticas propias de la Toscana. Esa tierra posee una inmensa fuerza de absorción. Si se apodera del viajero que vive allí un par de meses; si domina al hombre que reside en ella algunos años, ¿cómo no habría de insinuarse hasta en las más íntimas fibras del vástago de una familia —cualquiera sea su origen— que allí sentó sus reales generaciones atrás? Muchas cosas inconsistentes se han escrito acerca de la "raza" de Modigliani, a quien algunos historiadores del arte incluyen desaprensivamente en el capítulo del "patetismo judío", prefiriendo reunirlo con sombríos expresionistas llegados del lejano y tenebroso septentrión, antes que vincularlo, como la lógica lo quiere, con esa latinidad mediterránea a la cual pertenecía por entero.*

*En el cuadrángulo Florencia-Pisa-Liorna-Siena que constituye la patria chica de Modigliani nacieron y obraron grandes pintores cuya lección asimiló magníficamente ese descendiente de un sefardí de Roma, que probablemente descendía a su vez de algún tatarabuelo radicado en otra tierra latina: en España. Giotto, Masolino da Panicale, Botticelli por la parte de Florencia, y Duccio, Simone Martini, Lorenzetti, por la parte de Siena, educaron a Modigliani en el arte intelectualísimo de la línea dominante y del color, suntuoso complemento. Le hablaron de un arte espiritual y de expresiones íntimas, indiferentes a la imitación materialista de lo externo. El* Trecento *y el* Quattrocento *italianos proponían abundantes y valiosos ejemplos a este joven pintor que se iniciaba en los comienzos del siglo XX, un siglo que se ha mostrado reticente ante el Renacimiento y el barroco, y apasionado, contrariamente, por los llamados "primitivos". Sin duda, Modigliani no buscó antecedente alguno para su pintura en el arte posterior a Botticelli (a quien por cierto se parece) y anterior al impresionismo. En otras palabras, el vasto ciclo naturalista que se desarrolla entre los siglos XVI y XIX no ejerció influencia alguna en el artista livornés. En cambio, éste supo combinar eficazmente la estilística básica de los antiguos toscanos con elementos del lenguaje pictórico de rabiosa actualidad en su momento, vale decir el deducido de las proposiciones de Cézanne, Van Gogh, Gauguin y Seurat y elaborado con originalidad por los* fauves, *los cubistas, los futuristas y algunos padres del arte abstracto. No podemos desconocer la importancia que para el arte de Modigliani tuvo su contacto con Brancusi. Este escultor, que había de desconcertar al público de dos continentes y suscitar ardientes polémicas con las singulares formas ovoides, metálicas, pulidas con prolijidad impresionante, con las cuales representaba la figura humana o sugería el vuelo del pájaro a través del espacio, había llegado de su nativa Rumania a París en 1904. Alumno indócil de la Escuela de Bellas Artes, luego discípulo de Rodin, Brancusi, cuando conoció al pintor italiano, acababa de descubrir el arte de los aborígenes africanos y se inspiraba para sus obras en las formas de los ídolos de Gabón y de Guinea. Como Modigliani, sentía la nostalgia de lo eterno. Ambos se entendieron perfectamente, y el livornés, cediendo a las instancias de su amigo, se dedicó a la escultura, abandonando los pinceles. El labrado de la hermosa piedra caliza de Francia de la cual supo extraer figuras y máscaras simplificadas y expresivas como las de los negros, dio a nuestro artista la comprensión y el amor del plano. Advirtió que, cual ocurre en el precioso diamante, es el volumen tallado en facetas el que mejor recoge y, a la vez, define la luz. La faceta es, con relación a la masa, lo que la línea es a la forma. Educado en la admiración de los pintores del siglo XV florentino, muchas*

de cuyas obras poseen esa impresionante calidad metálica que adquiere la pintura cuando se hace discípula de la escultura, Modigliani no podía dejar de percibir la importancia que sus hallazgos de escultor podían tener para la definición de su estilo de pintor. Y esos hallazgos lo condujeron fatalmente a Cézanne, y de Cézanne al cubismo. Pues en Cézanne, como en los cubistas, es precisamente el plano, la faceta colorida, lo que arma y edifica las admirables estructuras de los paisajes, los retratos o las naturalezas muertas.

Escultor, plasmó en la piedra las armonías que resonaban en su alma. Hizo extrañas y sugestivas cabezas femeninas en que se combinan con singular felicidad recursos y soluciones tomados de las máscaras africanas, o con los que sugieren la estatuaria arcaica griega y el arte etrusco. Ojos enormes, prominentes, narices alargadas y chatas, bocas menudas de dibujo y expresión caprichosos, frentes, mejillas y mentones geometrizados y simplificados al máximo. Rostros enigmáticos de mujeres de nuestro tiempo, representados con medios artísticos que a menudo pertenecen a la más alta antigüedad. Tienen la gracia exquisita de las tanagras, pero la tienen por la esencia misma del espíritu del artista que las creó, sin hacer uso de otras técnicas que las primitivas.

Lo importante —sin mengua del auténtico valor de las tallas de Modigliani— es que mientras hacía sus esculturas iba madurando inconscientemente su estilo pictórico. Porque luego, a partir de 1914, en la concepción y la ejecución de sus retratos y sus desnudos, aprovechó muchos de los enfoques y los medios de su experiencia de escultor. Ello explica, entre otras cosas, por qué prescindió tantas veces de poner pupila e iris a sus personajes, pues sabía que en la mejor escultura, el globo del ojo basta para dar expresión a la mirada. Del mismo modo, esa preferencia suya por las aristas netas, que tanto vigor infunden a sus cabezas escultóricas, le sugirió el empleo de los planos triangulares y de los trazos cortantes con que, pintor, definía los rasgos de sus modelos.

Esto se ve particularmente bien en cuadros como el titulado Madame Pompadour, en el cual, por otra parte, la sucesión de planos rectangulares de color, sobre los que se destaca la sintética figura femenina, responde a sugerencias del cubismo. En otros lienzos, la técnica de los puntos de colores cambiantes, yuxtapuestos o superpuestos, alude a una incitación del futurismo, y la exaltación cromática de ciertas pinturas nos revela que Modigliani supo aprovechar también la lección de los fauves. Pero lo que pertenece estrictamente al arte del siglo XX en su obra está apuntalado por la tradición toscana. La sensibilidad aguda y la inteligencia brillante del artista han puesto su sello singular en sus obras más felices —particularmente las del período 1914-1917— pero éstas no son revolucionarias en todos sus aspectos, o, mejor dicho, son revolucionarias en la medida en que, en una hora de inquietudes renovadoras, puede aparecer como desplante revoltoso el retorno a normas fundamentales e inviolables del arte. La independencia de Modigliani se manifiesta, en efecto, en su negativa a ser del todo moderno, a desentenderse por completo de la lección del pasado.

Pero hay en Modigliani algo más, que lo singulariza entre los artistas de su tiempo, preocupados, por encima de todo por nuevas teorías acerca de la forma artística. El amigo de Chaim Soutine, aquel bárbaro expresionista del Norte, fue un expresionista cabalmente latino, meridional, mediterráneo. La claridad y el orden eran imprescindibles para él, pero en esa claridad y ese orden puso un sentimiento que abarcaba a la humanidad entera en un abrazo generoso. Pues Modigliani fue realmente lo que se deduce de su obra y no lo que podría suponerse sobre la base de su anecdotario de "pintor maldito". Al pie de uno de sus dibujos, escribió un día esta máxima: La vida es donación: de los pocos a los muchos, de los que saben y tienen a los que no saben y no tienen. Máxima franciscana —¡umbría, es decir casi toscana, una vez más!— a la cual se ajustaron su existencia y su obra. Pobre, pobrísimo, misérrimo, Modigliani dio la luz de su cerebro y la sangre de su corazón. Su inteligencia percibía tal rasgo cómico en la figura que le servía de modelo, pero su corazón lo suavizaba, sin borrarlo, integrándolo en la armonía total del lienzo, tornándolo picante, gracioso, encantador. Su capacidad de simpatía lo llevaba a un idealismo, a un clasicismo genuino, de primera agua, o, mejor dicho, de primera sangre, porque brotaba de la carne viva, vibrante, tierna y sensible al menor rasguño de ese hombre ejemplar que fue Modigliani.

Su lección sigue siendo fecunda para los artistas de hoy. Nos ha enseñado que la originalidad no exige la ciega sumisión a una fórmula novedosa ni la denuncia de conquistas del pasado; que el hombre conmovido debe estar presente en la obra de arte y que el sentimiento trágico de la vida ha de expresarse artísticamente con nobleza y moderación: con hermosura.

Modigliani era querido por todos los que lo conocieron: su nobleza, su generosidad, su caridad discreta, su viva y armoniosa inteligencia, su sensibilidad viril conquistaban a todo el mundo. Muerto, Modigliani es más querido aún, más admirado. Su obra ha llegado a todos los confines de la tierra, perpetuando la vida de ese gran espíritu que, en el lienzo o en la piedra, dictó su eterno mensaje de melancólica serenidad, de latina sublimación del drama, paralela de la helénica sublimación de la tragedia.

## Lista de Distribuidores y Agentes de suscripciones de PINACOTECA DE LOS GENIOS y sus respectivos precios de venta al público

| | | |
|---|---|---|
| **ARGENTINA** | | Pesos 120.— |
| Agente de suscripciones: | Publex S. A. • Maipú 43 • Buenos Aires | |
| Distribuidores de fascículos: | Distribuidora Universal de Publicaciones S. R. L. Brandsen 1870 • Buenos Aires. | |
| * **COLOMBIA** | | |
| Editorial Publex Colombiana • Carrera 7a. Nº 13-58 • Bogotá | | Pesos 10.— |
| **COSTA RICA** | | |
| Carlos Valerín Sáenz • Apdo. 1924 • San José | | Colones 6.50 |
| * **CHILE** | | |
| Cia. Chilena de Ediciones • Sto. Domingo 1175 • Santiago | | Escudos 3.— |
| **EL SALVADOR** | | |
| Distribuidora Salvadoreña • Avda. España Nº 344 • San Salvador | | Colones 2.80 |
| **ESPAÑA** | | |
| Distribuidora Europea de Ediciones S.A. • Córcega 414 • Barcelona | | Pesetas 50.— |
| **GUATEMALA** | | |
| De la Riva Hnos. • 9a. Av. 10-34 • Guatemala | | Quetzales 1.— |
| **HONDURAS** | | |
| Hortensia Tijerino • Avda. Salvador Mendieta 111 • Tegucigalpa | | Lempiras 2.— |
| (1) **MEXICO** | | |
| Publex S. A. • Director responsable: Marcial Frigolet Lerma. Bolívar 154 • México D. F. | | Pesos 12.— |
| **NICARAGUA** | | |
| Ramiro Ramírez Valdez • Avda. Bolívar Sur Nº 302 A • Managua | | Córdobas 6.50 |
| **PANAMÁ** | | |
| Agencia Internac. de Publicaciones • Apartado 2052 • Panamá | | Balboas 1.— |
| * **PERÚ** | | |
| Central Peruana de Publicaciones • Bolivia 154 • Lima | | Soles 30.— |
| **PUERTO RICO** | | |
| Matías Photo Shop • 200 Fortaleza St. • San Juan | | Dólares 1.— |
| **REP. DOMINICANA** | | |
| Librería Dominicana • Mercedes Nº 49 • Sto. Domingo | | Pesos 1.— |
| **URUGUAY** | | |
| Cía. Uruguaya de Ediciones S.A. • 25 de Mayo 620 • Montevideo | | Pesos 12.— |
| * **VENEZUELA** | | |
| Venezolana de Publ. C. A. • Princ. a Sta. Capilla 4 • Caracas | | Bolívares 4.50 |

* *Distribución a partir del 17 de julio de 1964.*
(1) *Fecha de aparición en México: 28 de julio de 1964.*

Correo Argentino C.C. y Suc. 3-27-34 y 60 (B)
Tarifa Reducida Concesión en trámite
Franqueo a Pagar Cuenta Nº 443

AMORROTU LUCA 2223

PRINTED IN ARGENTINA
Impreso en la Argentina

5-V-64